Quêtes littéraires n° 5, 2015

Khalid Lyamlahy
Université d'Oxford

Fragments d'un discours iconographique : Poétique de l'image dans *L'Empire des signes* de Roland Barthes

1. Introduction

Dans son ouvrage *Le Japon depuis la France*, Michel Butor, établissant un parallèle entre le point de vue de Loti sur le peuple japonais et « l'enchantement » (1995 : 38) qu'a ressenti Barthes au Pays du Soleil Levant, conclut que « le regard de Barthes bénéficie d'une autre lumière » (1995 : 38). Selon Butor, le retour du Japon au sein de la scène artistique occidentale dans les années soixante et la découverte du pan de la civilisation japonaise lié au bouddhisme Zen sont deux éléments fondamentaux pour la compréhension du contexte dans lequel s'inscrit l'approche barthésienne. Fruit des trois voyages successifs de Roland Barthes au Japon (le premier en 1966 en réponse à une invitation de Maurice Pinguet, directeur de l'Institut français de Tokyo, les deux autres en 1967 et 1968), *L'Empire des Signes*, paru pour la première fois aux éditions Albert Skira de Genève en 1970, se présente comme un essai consacré au « pays de l'écriture », constitué de vingt-six chapitres courts agrémentés de trente-quatre images réparties tout au long de l'ouvrage.

Dans sa récente biographie de Roland Barthes, Tiphaine Samoyault présente *L'Empire des signes* comme « une collection d'images, mettant sur le même plan documents iconographiques (conformément au cahier des charges de la collection « Sentiers de la création » des Éditions Skira) et fragments en prose » (2015 : 470). En effet, toute la particularité du regard que porte Barthes sur le Japon semble se concentrer dans ce rapport fondateur entre le texte et l'image, entre le développement linguistique de la pensée immédiate et la représentation visuelle d'un ailleurs lointain. Si, comme le rappelle W.J.T. Mitchell, la dialectique du mot et de l'image est

Khalid Lyamlahy – doctorant à l'Université d'Oxford. Adresse pour correspondance : Saint Anne's College, 56 Woodstock Road, Oxford OX2 6HS, United Kingdom ; email : khalid.lyamlahy@st-annes.ox.ac.uk.

un élément fondamental dans la construction sémiologique (« The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself » (1986 : 43)), cette dialectique constitue, dans *L'Empire des signes*, l'incarnation et le support d'une nouvelle approche des espaces textuel et iconographique. Ainsi, dans un article consacré au Bunraku, une forme de théâtre japonais basé sur la manipulation visible de grandes marionnettes et commenté par Barthes dans son œuvre, Koji Hirose observe qu'il n'y a aucune photographie du Bunraku dans *L'Empire des signes* et suggère que c'est « dans cet écart entre le texte et l'image que l'on doit discerner la fissure du symbolique » (1999 : 234), c'est-à-dire l'objectif même de la quête barthésienne. Plus qu'un pilier de l'œuvre, l'image est l'autre versant qui donne forme, aussi bien par sa présence que par son absence, à « la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution des systèmes symboliques » (Barthes, 2007 : 12). Dans *L'Empire des signes*, œuvre dédiée à un pays qui, depuis la France, représente « une figure de l'altérité » (Ferrier, 2003 : 35), cette « révolution des systèmes symboliques » se nourrit de la composition minutieuse de l'élément iconographique et du dialogue fondamental entre le texte et l'image.

2. Texte et images : de l'entrelacs à l'échange

Juste après la dédicace à Maurice Pinguet et en guise de préambule aux vingt-six textes qui composent le volume, Barthes alerte son lecteur sur l'importance des images dans la structure et la genèse de l'œuvre. Anticipant une probable interprétation simpliste du rapport entre les éléments textuels et iconographiques de son ouvrage, Barthes surprend d'emblée quand il écrit que « le texte ne "commente" pas les images » et que « les images n' "illustrent" pas le texte » (2007 : 9). En écartant la fonction illustrative des images, Barthes invite son lecteur à revoir le principe même de composition de l'ouvrage : *L'Empire des signes* ne peut être réduit à une suite de chapitres et d'images mis en relation dans l'espace du texte. De façon inattendue, Barthes met en avant sa propre expérience pour expliquer le choix des images et leur intégration dans l'ouvrage : « chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette *perte de sens* que le Zen appelle un *satori* » (2007 : 9). Ainsi, la relation traditionnelle entre les images et le texte, élément fondateur des ouvrages d'art, se trouve ici déconstruite et substituée par un rapport plus intime entre les images et la personne de l'auteur. Barthes présente chaque image comme l'élément déclencheur d'une expérience sensorielle à la fois unique et extrême, approchée à travers une mise en parallèle avec l'expérience de la connaissance dans le Bouddhisme Zen. Dans le premier chapitre de l'ouvrage, intitulé « Là-bas », Barthes écrit que « le *satori* (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un *vide de parole* » (2007 : 14). En insistant sur la notion de vacillement, qui décrit à la fois l'effet de l'image sur le sujet et son impact sur l'objet de la connaissance, Barthes donne aux images

de *L'Empire des signes* un pouvoir qui dépasse le cadre descriptif et narratif du texte. En somme, chaque image déplace le sujet en dehors des frontières du texte et du langage pour l'entraîner dans le domaine du sensible, de l'indicible et de l'éphémère.

En clôture de sa note d'introduction, Barthes évoque ce processus de renouvellement de la connaissance : « texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes » (2007 : 9). En retenant la notion d'« entrelacs », Barthes représente la relation entre le texte et les images comme un rapport basé sur la proximité et l'interpénétration. Aussi, en optant pour un terme (« entrelacs ») qui – comme l'indique le dictionnaire *Littré* – est utilisé en architecture, en peinture et en calligraphie pour définir des ornements qui se croisent et se lient, Barthes renvoie en filigrane à quelques domaines de l'art japonais qui seront étudiés dans son ouvrage. Dans *L'Empire des signes*, cette fusion du texte et des images a pour ambition de produire une forme de dynamique sémiologique, incarnée par ce que Barthes nomme « la circulation » et « l'échange » des signifiants. Le format même de l'ouvrage barthésien semble inviter le lecteur à effectuer des va-et-vient permanents entre le texte et les images. Les signifiants prélevés par Barthes dans l'ailleurs japonais (le corps, le visage, l'écriture,…) ne sont ni enfermés dans les images ni soumis à la loi de composition du texte. À l'inverse, ils sont des éléments mobiles qui ne cessent de se déplacer entre l'espace du texte et celui des images, se nourrissant précisément du dialogue inévitable entre les deux univers.

3. L'image dans la structure de l'œuvre

Au-delà de l'image inaugurale de l'écrivaine japonaise qui met en exergue la gestuelle de l'écriture et annonce d'emblée le dialogue entre les domaines textuel et iconographique, l'importance des images dans la composition générale de *L'Empire des signes* trouve un écho supplémentaire dans le nombre, la typologie et la disposition des images choisies. Il est sans doute intéressant d'observer d'abord que le nombre des images incluses (trente-quatre) dépasse largement celui des chapitres (vingt-six). Ainsi, l'espace des images semble dominer, voire encadrer celui du texte. Cette lecture est corroborée par Akane Kawakami qui va jusqu'à considérer que l'écriture est reléguée au second plan dans la structure générale de l'œuvre : « the status of writing in *L'Empire de signes* is generally 'downgraded' in the book, and shown to be just one code amongst others [...] » (Kawakami, 2005 : 134). En d'autres termes, le discours barthésien se construit aussi bien à travers les vingt-six chapitres qui composent l'œuvre que dans le réseau des références, des significations et des symboles que dégagent les trente-quatre images qui accompagnent et traversent le texte.

Dans l'édition de poche Folio republiée par les Éditions du Seuil en 2007, l'importance des images dans la structure de l'œuvre semble se prolonger jusque dans les dernières pages de l'œuvre où une « table des illustrations » précède la « table des matières » et la bibliographie de Roland Barthes. Si l'utilisation du terme

« illustrations » peut paraître problématique du fait de sa contradiction avec le principe énoncé par Barthes dans sa note liminaire, la table elle-même s'avère un outil précieux pour approcher l'univers des images et identifier leur provenance ainsi que la nature et l'étendue de leur effet sur la personne de l'auteur. Ainsi, parallèlement au cheminement de la lecture dont les différentes étapes sont présentées et reprises dans la table des matières, se construit une deuxième traversée de l'œuvre, guidée par le pouvoir intrinsèque de l'image et la puissance immédiate des significations et des effets qu'elle produit dans l'espace de l'œuvre. Présentée comme une liste de légendes et de commentaires relatifs aux images disséminées tout au long de l'œuvre, la « table d'illustrations » est l'indication d'une deuxième voie de lecture qui associe l'élément textuel à la composante iconographique.

4. La dynamique de la représentation

Un premier aperçu des différentes images qui accompagnent le texte de *L'Empire des signes* permet d'identifier un dynamisme de la représentation qui brise l'aspect figé que peuvent dégager de simples illustrations. En effet, dans l'œuvre de Barthes, les images ne sont pas uniquement des pièces ou des documents sélectionnés et intégrés dans l'espace du texte. À l'inverse, elles s'inscrivent toutes dans un mouvement multidimensionnel qui fait jouer plusieurs facteurs (typologie, forme, couleur, disposition sur la page, rapport au texte, dialogue avec les légendes…) pour livrer un espace de représentation complexe et résolument irréductible. La genèse de l'œuvre permet précisément de comprendre l'origine de cette dynamique : comme le note Tiphaine Samoyault, « Barthes a consacré à l'illustration de son livre un soin méticuleux » (2015 : 474), bénéficiant « de l'aide de Daniel Cordier [...], d'un conservateur du musée Guimet, et d'Albert Skira lui-même qui lui donne accès au fonds des collections suisses (en particulier celle de Nicolas Bouvier dont plusieurs images sont présentes dans le livre) » (2015 : 474). Au final, la lecture de la « table des illustrations » révèle que si les images font toutes référence au Japon, leurs origines demeurent assez variées (Allemagne, Suisse, Angleterre, États-Unis, France). Grâce à ces images, le « là-bas » japonais se trouve connecté avec « l'ici » occidental, suggérant une ouverture inévitable du champ des lectures et des significations. En d'autres termes, l'univers visuel des images de *L'Empire des signes* semble dépasser les frontières géographiques pour suggérer une dynamique de l'échange, de la circulation et de la réappropriation des objets. Cette dynamique commence d'ailleurs avec l'expérience personnelle de l'auteur lui-même : les images font partie des objets ramenés du Japon, se transformant de simples souvenirs de voyage en éléments déclencheurs du processus de l'écriture, comme le dévoile une lettre de Barthes adressée à Maurice Pinguet et reprise par Tiphaine Samoyault : « Certains ont fait très plaisir autour de moi ; les autres s'intègrent peu à peu à ma chambre ; j'ai devant moi la photo samouraïde du bel acteur Kazuo Funaki [...] et je reprends en moi, lentement, l'idée d'un texte sur

le visage japonais – c'est-à-dire de proche en proche sur le Japon » (2015 : 417).

Tournée vers l'ailleurs occidental, cette dynamique de l'échange et de la circulation trouve un prolongement jusque dans la nature et la présentation intrinsèques des images. Issues de plusieurs catégories de représentation (photographies, dessins calligraphiques, peintures, plans, schémas, coupures de journal, extraits d'ouvrages d'art,…), les images sélectionnées par Roland Barthes traduisent l'identité plurielle et nécessairement multidimensionnelle de l'image comme outil de signification et de connaissance. Ce caractère se nourrit également d'une diversité historique puisque les images incluses renvoient à des époques distinctes, allant du douzième au vingtième siècle. D'un point de vue formel, cette dynamique de la représentation visuelle se lit également dans la disposition des images qui fait l'objet, tout au long de l'ouvrage, de variations permanentes et successives : insertion des images sur les pages de droite et/ou de gauche (jeux d'alternance tout au long de l'ouvrage), extension d'une image sur l'espace total d'une page (exemple de l'image représentant le geste d'un maître d'écriture) ou de deux pages entières (exemple de l'image représentant la procession des reliques d'Asakusa à Tokyo), superposition des images (exemple des photos respectives d'un acteur de Kabouki et de ses deux fils), mise en parallèle de deux images (exemple de la coupure du journal *Kobé Shnibun* représentant Barthes et du portrait de l'acteur Teturo Tanba), variation d'une même image (exemple des deux photos de l'acteur Kazuo Funaki situées respectivement en ouverture et en clôture de l'ouvrage). Ce jeu de variations s'enrichit d'un rapport pluriel au texte : l'image est tantôt incluse dans le cœur du chapitre, tantôt placée en préambule ou en clôture du texte, comme s'il s'agissait de signifier que les lieux respectifs du texte et de l'image sont des espaces de mobilité et non d'ancrage, de déplacement et non de fixation. Ainsi, le principe de circulation et d'échange des signifiants appelé par Barthes de ses vœux se trouve ici matérialisé et inscrit à même la structure interne de l'œuvre. Le « vacillement visuel » expérimenté initialement par Barthes face aux images sélectionnées semble se prolonger jusque dans l'espace de la lecture pour atteindre le lecteur et influer sur son expérience personnelle. Dès lors, le réseau des images devient une voie de transmission qui non seulement restitue la sensation initiale de l'auteur mais invite également le lecteur à revivre l'expérience barthésienne et s'ouvrir au dialogue des traits rapatriés de l'ailleurs japonais.

Dans le prolongement de la dynamique de représentation qui caractérise la composition de *L'Empire des signes*, il est intéressant d'observer que le péritexte s'enrichit d'une autre composante, non moins importante, matérialisée par les notes de Roland Barthes qui accompagnent les images. Souvent reprises sous leur forme manuscrite originale, ces notes ne sont pas de simples légendes ou de brefs commentaires mais plutôt des fragments d'écriture qui éclairent les images et rajoutent une dimension supplémentaire au dialogue fondateur entre l'élément textuel et la représentation visuelle. Dans le premier chapitre de l'ouvrage, Barthes indique que le Japon « l'a étoilé d'éclairs multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture » (2007 : 14), précisant que « cette situation est celle-là même où s'opère un certain ébranlement

de la personne, un renversement des anciennes lectures, une secousse du sens […] sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant, désirable » (2007 : 14). Les brèves notes barthésiennes qui accompagnent les images peuvent être lues précisément comme l'aboutissement de cette mise en situation d'écriture, suscitée et nourrie par la rencontre de l'auteur avec les images du Japon. Chaque fragment de ce « sous-texte » (Samoyault, 2015 : 474) peut se concevoir comme la traduction littéraire d'un « éclair » unique et bouleversant produit par l'image sur la personne de l'auteur. Dans une lecture complémentaire, Akane Kawakami soutient que les commentaires manuscrits de Barthes permettent également de bouleverser les repères classiques du lecteur face au texte écrit : « The handwritten comments are also a subtle way of undermining the general reader's unquestioning acceptance of the printed world » (2005 : 134). Ainsi, la métaphore de « l'éclair », prenant forme dans l'expérience du voyage puis déclenchant l'acte de l'écriture, se prolonge pour atteindre le lecteur barthésien et remettre en cause sa vision de l'espace littéraire.

Si, malgré l'ébranlement du sens, chaque objet représenté parvient à garder toutefois sa capacité de signification et de désirabilité, l'écriture brève de Barthes semble émerger aux côtés de l'image comme la réponse par le langage à un univers de signes et de traits originaux qui ne laissent pas le lecteur indifférent. À l'action bouleversante des images correspond la réaction immédiate et brève de la note barthésienne. Tout se passe comme si Roland Barthes cherchait à saisir l'essence de l'image et, partant du « recul des signes », reconstruire ou plutôt suggérer une reconstruction possible du sujet.

5. Les catégories d'images

Tout au long de sa traversée de *L'Empire des signes*, le lecteur ne peut s'empêcher d'effectuer un aller-retour incessant entre le texte et l'image, guidé dans ce mouvement par une quête nécessaire et inépuisable du sens. Avec Roland Barthes, l'acte de lecture devient un processus de composition, une tentative de mise en rapport et de connexion permanentes des signes, qu'ils soient textuels, inscrits dans le cœur des chapitres, ou visuels, émanant des images qui accompagnent et nourrissent le texte. L'un des résultats potentiels de ce travail de (re)composition consisterait précisément à organiser les images barthésiennes dans des catégories majeures, en fonction de leurs domaines respectifs de signification et de leurs connexions avec l'ailleurs japonais. Ainsi, cinq groupes d'images peuvent être proposés : le portrait, l'espace, les scènes de société, le trait d'écriture et les objets du quotidien. La suite de l'article propose d'éclairer les trois premières catégories.

5.1. La force du portrait

Symbole de l'unité visuelle de la démarche barthésienne, l'œuvre s'ouvre et se referme sur deux versions quasi-identiques de la même image, un portrait en noir et blanc de l'acteur japonais Kazuo Funaki, visage fermé sur la première image mais avec

un léger sourire sur l'image finale. Analysant cette double utilisation du même élément iconographique, Akane Kawakami observe que c'est bien l'image qui a le dernier mot, allant jusqu'à contredire les derniers mots du texte :

> [...] the photograph has the last word over language, and it directly contradicts the conclusion of the text ; there's nothing to capture, says the text, but the supplementary words in the caption gesture towards the smile, faint but unmistakeable, that *has* been captured by the camera (2005 : 137).

En d'autres termes, l'image sauve l'essence du signe, et là où le texte semble reconnaître ses limites, l'élément iconographique prolonge l'expérience de la lecture et se pose en garant de son irréductibilité.

Face à la photographie inaugurale de l'acteur japonais dont le visage dégage une pureté et une puissance indéniables, le premier chapitre pose les bases du projet barthésien : « prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai le Japon » (2007 : 11). En jouant sur le parallèle entre les « traits » graphiques et linguistiques prélevés dans l'ailleurs japonais et les « traits » forts et puissants du visage de l'acteur japonais, l'œuvre de Barthes offre d'emblée un modèle de connexion entre l'image et le texte. Le visage de l'acteur japonais donne forme à « l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre » (Barthes, 2007 : 11), incarnant « la possibilité d'une différence » (Barthes, 2007 : 12) qui se lit aussi bien dans la forme des yeux et l'expression du visage que dans le couvre-chef et les vêtements de l'acteur.

La particularité des traits et du visage japonais trouve un écho dans d'autres images qui viennent corroborer l'analyse de Barthes. Ainsi, l'image qui accompagne le chapitre intitulé « La paupière » et qui représente un groupe d'enfants devant le « guignol de papier », rend compte de la façon dont le visage japonais, avec son regard fixe et ses traits différents, peut représenter le modèle d'une esthétique « autre », bâtie sur la combinaison de la simplicité et de la perfection. Les visages des enfants concentrés sur le guignol en images « qu'un conteur professionnel installe au coin de la rue, avec ses bocaux de bonbons, sur le porte-bagages de sa bicyclette » (Barthes, 2007 : 157), donnent à Barthes l'occasion de commenter la forme de la paupière japonaise dont « le tracé est parfait parce que simple, immédiat, instantané et cependant mûr » (2007 : 139). Ici, l'image permet de saisir la complexité de l'organe et de connecter le visage avec l'écriture. En d'autres termes, la paupière devient une sorte d'idéogramme parfaitement tracé, situant la vie non pas dans la lumière émanant des yeux mais « dans le rapport sans secret d'une plage et de ses fentes : dans cet écart, cette différence, cette syncope qui sont, dit-on, la forme vide du plaisir » (2007 : 142-143). Étudiant la morphologie équilibrée de l'œil et de la paupière, Barthes conclut que le modèle du visage japonais « n'est pas sculptural mais scriptural » (2007 : 142), dessiné dans ses détails par « le calligraphe anatomiste » (2007 : 139). Ainsi, la poétique du portrait et sa puis-

sance d'évocation permettent à Barthes de connecter l'image avec le texte et de réussir la mise en rapport fondamentale de la représentation visuelle avec le geste scriptural.

Dans deux autres images originales, Barthes met en parallèle la coupure d'un journal qui le représente « japonisé, les yeux élongés, la prunelle noircie par la typographie nippone » (2007 : 124) et le portrait d'un autre acteur japonais, Tetura Tanba, qui, « citant Anthony Perkins, y perd ses yeux asiatiques » (2007 : 125). Soumis aux processus de japonisation et d'occidentalisation, le visage devient un lieu d'écriture, voire de réécriture du sujet. Barthes n'hésite pas à se poser lui-même comme l'objet de ce phénomène, retournant « la prédominance du visuel » (Samoyault, 2015 : 474) vers le sujet de sa quête en acceptant d'être « photographié ou saisi par le réel qui l'entoure et par là même modifié » (Samoyault, 2015 : 470). Dès lors, l'élément iconographique devient l'outil d'une démarche de renouvellement de soi-même et de la fonctionnalité de l'image. En s'interrogeant « Qu'est-ce donc que notre visage, sinon une citation ? » (2007 : 125), Barthes propose une nouvelle lecture de l'image à travers le prisme de l'écriture et redéfinit ainsi le rapport entre les deux gestes : « [...] c'est l'acte d'écriture qui subjugue le geste pictural, en sorte que peindre n'est jamais qu'inscrire » (2007 : 123). Devant les portraits de deux jeunes chanteurs populaires, Barthes alerte sur l'entrée du Japon « dans la mue occidentale » (2007 : 132) et son passage « de la signification (vide) à la communication (de masse) » (2007 : 132). Ici, l'occidentalisation n'est plus liée à l'écriture du visage mais dénoncée en elle-même en tant que processus de désintégration de la force du signe.

Il arrive également que le portrait soit convoqué pour renvoyer aux sens de l'indicible et du caché. Dans les dernières photographies du général Nogi et de sa femme, prises la veille de leur suicide, Barthes invite le lecteur à confronter la conscience de la mort annoncée avec le silence des sujets : « Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas » (2007 : 128-129). Présentées sur deux pages, les deux photographies montrent deux visages qui « congédi[ent] tout signifié, c'est-à-dire de toute expressivité » (2007 : 125), suggérant un nouveau rapport à la mort et une « exemption du sens » (2007 : 130) qui la définit. Enfin, l'image d'un masque ancien de danse populaire est insérée à la fin de l'article intitulé « La langue inconnue » pour traduire la façon dont le sujet japonais se transforme, sous l'effet du langage, en « une grande enveloppe vide de la parole » (2007 : 16). L'image du masque fracturé, résolument « fabriqué », suffit à montrer que les sujets fictionnels japonais sont retenus dans « leur qualité de *produits*, de signes coupés de l'alibi référentiel [...] de la chose vivante » (2007 : 17).

5.2. L'espace réversible

Une deuxième catégorie des images intégrées par Barthes dans son ouvrage renvoie à l'espace japonais. Ainsi, l'image du plan de Tokyo au début du dix-neuvième siècle permet non seulement de représenter le « paradoxe précieux » (2007 : 47) d'une ville qui possède un centre « vide », mais établit également un nouveau parallèle entre les domaines respectifs du visuel et du textuel : « La ville est un idéogramme : le Texte

continue » (2007 : 48). Grâce à la complexité du plan et à ses détails emmêlés, le lecteur peut saisir la métaphore barthésienne qui associe la forme de la ville à la façon dont « l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide » (2007 : 50).

Avec le plan du quartier de Shinjiku et les deux schémas d'orientation qui le suivent, Barthes montre comment de simples « dessins impromptus » (2007 : 52), réalisés à partir de relevés géographiques sommaires, permettent de contourner le système rationnel des adresses et des noms de lieux pour donner place à « une vie du corps, un art du geste graphique » (2007 : 53). Dans sa lecture des schémas d'orientation insérés par Barthes, Akane Kawakami insiste sur leur caractère extrême et immédiat, allant jusqu'à suggérer qu'ils dominent le texte : « Being combinations of drawing and writing, they seem to have an advantage over writing on its own : also, they function as extremely and immediate instances of Japanese reality [...] » (2005 : 134). Au-delà de son rapport au texte, l'image devient ici la matérialisation d'un plaisir de la notation, la mise en forme de la particularité d'une ville qui « ne peut être connue que par une activité de type ethnographique […] par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience » (2007 : 55).

L'association fondamentale de la représentation spatiale et de la notion du vide trouve un écho dans d'autres images, telles que celle du corridor de Shikidai, où « il n'y a rien à saisir » (2007 : 152), laissant le sujet devant un espace à la fois « incentré » et « réversible ». Pour Marie Paule Ha, cette absence de centre et cette réversibilité se lisent également dans l'écriture barthésienne, constituée de fragments interchangeables et sans structure fixe :

> This decenteredness also comes to inform the writing as/of fragment in *L'Empire des signes*, which presents neither a fixed structure nor a central core. In fact, the order of the fragments can be easily inverted without thereby affecting the reading of the text, which displays the same reversibility as the Shikidai Gallery [...] (2000 : 105).

Dans le prolongement de cette analyse, l'image du corridor lui-même donne forme à la notion barthésienne du « non-vouloir-saisir » qui privilégie la circulation du désir et de sensations et congédie le contenu au profit d'une liberté de mouvement et de flottement du sujet. Cette idée est elle-même confortée par l'image de l'alcôve dite tokonoma, dans laquelle une simple ouverture « ménage espace et lumière », libérant le désir et l'imaginaire. Dans l'image du jardin du temple Tofuku-ji, le commentaire de Barthes redéfinit l'espace comme un domaine de traces, un lieu de travail et de signes : « Jardin Zen : nulle fleur, nul pas ; Où est l'homme ? Dans le transport des rochers, dans la trace du râteau, dans le travail de l'écriture ». L'image donne forme à ce « mode graphique d'exister » (2007 : 110) qui érige le signe en lieu de réalisation du sujet.

Enfin, l'image d'une poutraison à la structure complexe suffit à rappeler la façon dont le Japon donne à lire « une organisation spéciale de l'espace […], la conjonction d'un lointain et d'un morcellement, la juxtaposition de champs […] à la fois

discontinus et ouverts » (2007 : 149). Grâce à l'image qui offre au regard les lignes superposées et emmêlées d'un objet aussi banal qu'une poutraison, le lecteur peut entrevoir l'espace dans le processus même de sa production, élaboré « dans une pure signifiance, abrupte, vide, comme une cassure » (2007 : 150-151).

5.3. L'ordre social

La troisième catégorie fondamentale qui distingue les images de *L'Empire des signes* renvoie aux représentations des groupes et des scènes de vie sociale.

Si l'image des joueurs de Pachinko montre deux rangées d'hommes concentrés sur un jeu qui présente le paradoxe d'être à la fois « collectif et solitaire » (2007 : 43), laissant au lecteur le soin de deviner « le bruissement des billes propulsées » (2007 : 43), les photographies des lutteurs de Sumu confirment à quel point ils forment « une caste » (2007 : 59) identifiée par un rituel du signe et de la vie. Dans chacun des cas, l'image plonge le lecteur dans l'univers « social » du sujet, offrant une représentation de sa vie de groupe et laissant entrevoir les règles communes qui la définissent.

Dans une autre utilisation, l'image de la scène de vie devient le miroir d'un questionnement barthésien du rituel japonais. Ainsi, dans l'image qui représente un homme et une femme se saluant mutuellement tout en se courbant, l'interrogation de Barthes (« Qui salue qui ? » (2007 : 89)) renvoie le lecteur à la perception de la politesse en Occident tout en donnant forme à cette autre définition du salut, approchée non plus comme « le signe d'une communication […] entre deux empires personnels » mais comme « le trait d'un réseau de formes où rien n'est arrêté, noué, profond » (2007 : 91-92). L'esthétique du salut japonais est traitée dans une autre image où un cadeau est posé entre deux femmes courbées à même le sol. Ici, l'image concrétise sur le plan visuel l'évocation barthésienne de cette « même ligne basse, celle du sol, joi[gnant] l'offrant, le recevant et l'enjeu du protocole » (2007 : 91) et transformant l'acte d'échange en « une forme graphique (inscrite dans l'espace) » (2007 : 91).

Enfin, les images des foules, comme celle des participants à la procession des reliques d'Asakusa, ont le mérite de donner forme à « ce peuple de cent millions de corps » (2007 : 133) qui échappe à la fois à « la diversité absolue » et à « la classe unique » (2007 : 133). Dans les détails des images présentées sur deux pages, la représentation visuelle donne à lire « des signes singuliers mais connus », des visages « dissemblables » mais ne marquant aucune « intolérance à la série, nulle subversion de l'ordre » (2007 : 136). Ce même ordre prend tout son sens avec l'image représentant les manifestations des groupes d'étudiants à Tokyo. En effet, la posture des *Zengakuren* donne à lire « une écriture des actes » (2007 : 144) qui chasse la spontanéité et, par le truchement de symboles puissants (masques, casques, gants), offre « un grand scénario de signes » (2007 : 145) où la violence, n'exprimant rien, finit par s'autoréguler et s'abolir.

5. Conclusion

« Il est écrit que les grandes vérités ne se communiquent que par le silence » : l'épigraphe de l'ouvrage de Butor, empruntée au personnage du Japonais dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, peut parfaitement s'appliquer à l'apport décisif de l'image dans *L'Empire des signes*. Tout au long des pages qui constituent l'ouvrage de Barthes, l'image semble opposer à la parole du texte le silence de la représentation et confronter le trop-plein de la pensée écrite au vide de la forme figée. Porteuse d'une valeur émotionnelle et intime qui renvoie à l'originalité de l'expérience barthésienne, chargée d'une panoplie de significations irréductibles qui renouvellent le champ de la lecture, l'image devient un outil d'apprentissage de l'autre, un support de narration de l'ailleurs visité et convoité. Après tout, « l'image n'est pas une évidence, c'est un langage qui s'apprend : on apprend à s'exprimer par elle, on apprend à la traduire » (Feller, 1970 : 10). Avec *L'Empire des signes*, Barthes nous apprend un langage nouveau où l'image n'est plus le pendant du texte mais son double nécessaire et immédiat. Ici, la fonction attendue de l'image en tant que relais (« the notion of imagery serves as a kind of relay connecting theories of art, language, and the mind with conceptions of social, cultural and political value » (Mitchell, 1986 : 2)) se trouve enrichie d'une nouvelle dimension qui libère l'élément iconographique en l'embarquant dans la double aventure de l'intime et de l'imaginaire.

Poursuivant sa lecture de l'expérience barthésienne, Butor observe que « le paradis japonais de Barthes n'est pas seulement naturel, c'est aussi un paradis artificiel. Si le paradis est naturel, il faut le retrouver ; s'il peut être aussi artificiel, on peut le fabriquer, le construire. » (1995 : 174). En construisant son propre paradis japonais avec et autour de l'image comme support d'une « véritable ontologie de la signification » (Barthes, 1964 : 40), Barthes ouvre une nouvelle voie pour la lecture et la réappropriation des signes.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes R. 1964. Rhétorique de l'image. In *Communications* 4. *Recherches sémiologiques*. 40-51.
Barthes R. 2007. *L'Empire des signes*. Paris. Éditions du Seuil.
Butor M. 1995. *Le Japon depuis la France, un rêve à l'ancre*. Paris. Éditions Hatier.
Feller J. 1970. Sur une grammaire de l'image. In *Communication et langages* 6. 5-13. http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1970_num_6_1_3795
Ferrier M. 2003. La tentation du Japon chez les écrivains français. In Ferrier M. & Nobutaka M. *La tentation de la France, la tentation du Japon : regards croisés*. Arles. Éditions Philippe Picquier. 33-58.
Ha M.-P. 2000. *Figuring the east : Segalen, Malraux, Duras and Barthes*. New York. State University of New York Press.

Hirose K. 1999. Le Bunraku ou l'idiotie du corps. In Kawanabe Y., Giusto J.-P. & Nogacki E. *Écritures France – Japon. Colloque Valenciennes-Paris-Tokyo (Novembre 1997-Janvier 1998)*. Valenciennes. Éditions Universitaires de Valenciennes. 233-242.
Kawakami A. 2005. *Traveller's visions : French literary encounters with Japan 1881-2004*. Liverpool. Liverpool University Press.
Mitchell W.J.T. 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago. University of Chicago Press.
Samoyault T. 2015. *Roland Barthes*. Paris. Éditions du Seuil.

Fragments of an iconographic discourse: the poetics of image in Roland Barthes' *L'Empire des signes*

ABSTRACT: Roland Barthes was not only a literary theorist, a critic or a semiotician. Above all, he was concerned with signs, symbols and representations which shape the everyday life and nourish both identities of the individual subject and the social group. As the world celebrates in 2015 the centenary of his birth, the question of his intellectual and literary legacies has never been more relevant. In the large scope of his works, *L'Empire des signes*, published in 1970 following several trips to Japan, is rather a particular piece which hinges on a specific combination of text and images. By looking at the structure of Barthes's work and the relationship between the author's discourse and the meanings released through the images, this paper aims to highlight the poetics of the image as a founding element in *L'Empire des signes*. The study of three categories of images used in the volume and their confrontation with the author's developments shed new light on the contribution of the iconographic element towards a valuable understanding of signs and significations.

Keywords : Roland Barthes, Japan, image, iconology, sign.